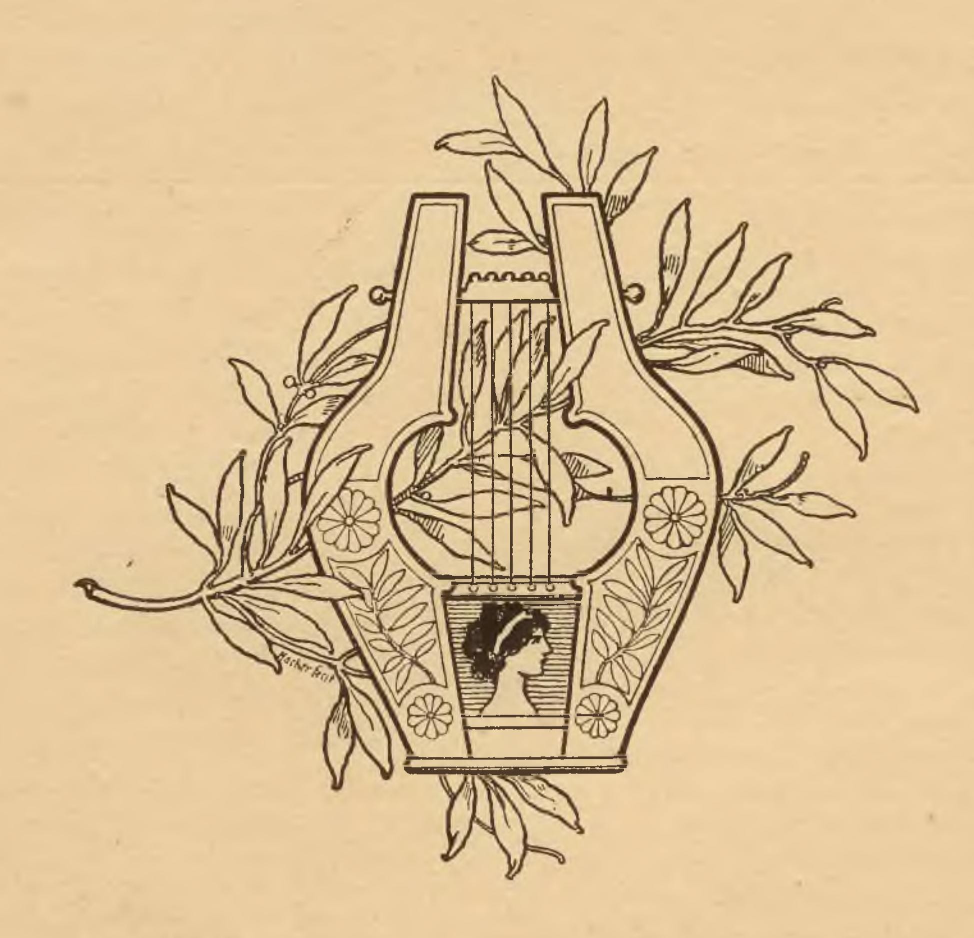
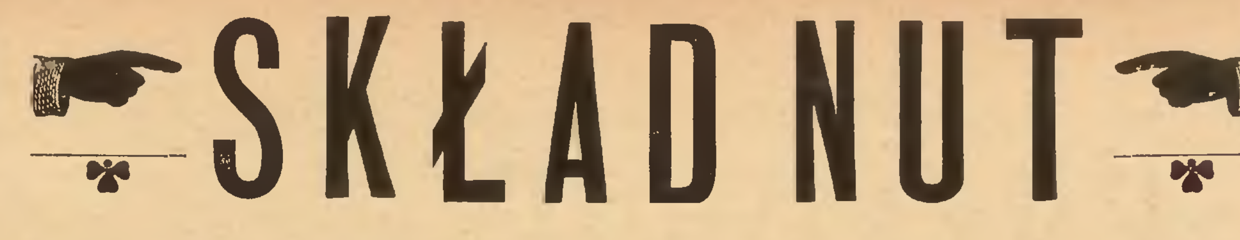
PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Września 1913 r.
ZESZYT 16/17 (116).
ROK VI.



E. WENDE i S^KA

WARSZAWA,
KRAK.-PRZEDM. 9,
TELEFON 14-15.

Rok zał. 1858.

WYDAWNICTWO KALENDARZA MUZYCZNEGO

STALE OTRZYMUJE WSZYSTKIE NOWOŚCI

POSIADA NA SKŁADZIE I POLECA:

Najnowsze utwory koncertowe i salonowe:

Löhrl Fr. op. 34 Petite Sérénade . . —.40
op. 35 Légende slave . . . . . —.80
op. 37 Trois pièces de salon:
№ 1. Menuet . . . . —.80
2. Intermezzo . . . . —.60
3. Iris. Valse Caprice . . . —.80
op. 39 Deux études de Concert:
№ 1. Scherzo humoristique . . —.80
2. Coquetterie . . . . . 1.—
op. 40 Impressions:
№ 1. Nuage . . . . —.60
2. Vague de mer . . . . —.40
3. Temple de l'Inde . . . —.80
4. Chrysanthème . . . . —.60
op. 41 Suite pour Piano
№ 1. Cortège . . . . —.60
2. Bergères . . . . —.80
3. La Bajadère. Grande Valse 1.—
4. Les Nymphes. Barcarolle —.60
5. Le Papillon . . . . . —.60
6. Apothéose . . . . —.60
op. 42 Badinage. Entr'Acte-Intermezzo . . . . . . —.60
op. 43 Trois Histoires
№ 1. En été . . . . —.60
2. En automne . . . . . —.80
3. En hiver . . . . —.80
op. 55 La Fée des Fleurs. Danse poétique . . . . . . —.80
Otto Wład. Trois chants sans paroles Plainte-Feuille d'album-Vision —.60

Utwory do śpiewu:

Halpern F. Jaśminy . . . . —.40
Nowowiejski Feliks op. 26 Dwie pieśni
№ 1. Zagasły już... . . . . —.80
2. Opuszczona. . . . . . —.80
Pianowski Edw. Daj buziaka. Mazurek —.50

Na skrzypce i fortepian

Löhrl Fr. op. 34 Petite Sérénade . . —.60
op. 35 Légende slave . . . 1.20

Wiązanki najpiękniejszych
Melodyi i Pieśni
CHOPINA I MONIUSZKI
w łatwym układzie na fortepian
Władysława GROTA
cena po rb. **1.20**

Albumiki dla dzieci na fortepian:

Grot Wład. Skarbczyk najpiękniejszych melodyi swojskich z uwzględnieniem perełek muzyki obcej—w najłatwiejszym układzie dla początkujących dzieci 1.50
Löhrl Fr. op. 56. Zabawy lalek, 8 łatwych utworów dla dzieci lepiej grających 1.50

W SASKIM OGRODZIE
Balet w 2 aktach
Muzyka HENRYKA WAGHALTERA
Partycya na fortepian. 3.—

1 września 1913 r. № 16/17 (116).



Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

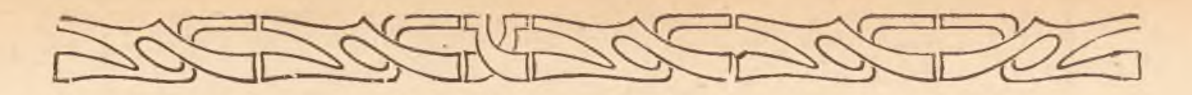
Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Wybitne umysły mogły ująć w swoje ręce rezultaty, jakie wydała dawniejsza kultura, utrzymująca się przy życiu jeszcze w pewnych pozostałościch, i dawniejsza, przekazana tradycją, nauka i przebrzmiała sztuka bez udziału zbiorowego życia ludu.

Obok duchowego życia ludu, stojącego wprawdzie jeszcze na nizkim szczeblu rozwoju, lecz tętniącego już pełnym i świeżym rytmem, powstało inne życie, przewyższające tamto znacznie, lecz pozbawione świeżej i twórczej siły. Dążenie tych dwuch odrębnych pierwiastków do wzajemnego połączenia i do stworzenia jakiejś normy wzajemnego porozumienia, a zarazem wielka trudność w osiągnięciu tego celu wobec zupełnie różnych warunków, charakteryzuje szczególnie sztukę owych czasów aż do chwili obecnej. Wiele zjawisk z tej dziedziny znajduje tak swoje naturalne wytlumaczenie. Konieczną rzeczą do tego jest *szukanie* tego wyjaśnienia. A jeśli nam trudno dotrzeć z powrotem do najprostszych i najnaturalniejszych źródeł duchowego życia, to przyczyna w tem tkwi, że siła faktów zdołała stłumić w nas pragnienie za zaspokojeniem tego problemu. By otaczające nas zjawiska w ich dzisiejszej postaci pojmować jako coś samo przez się zrozumiałego lub takiego, co nie wymaga żadnego wyjaśnienia, lub co najwyżej znaleźć wytłumaczenie w prostem historycznem przedstawieniu rzeczy, jak to zazwyczaj się czyni, — to jest powszechnem stanowiskiem naszej nauki w dziedzinie sztuki, stanowiskiem, które zaznacza się przedewszystkiem na polu muzyki. Ale właśnie na tem polu wywarły wspomniane stosunki wpływ tak decydujący, że wyjaśnienie naszej dzisiejszej muzyki niemożliwe jest bez jego uwzględnienia. To, co oznaczamy dzisiaj mianem muzyki i co przeciwstawiamy pojęciu muzyki starożytnej, odmawiając jej wprost charakteru właściwej muzyki, a początków muzyki dopatrujemy się w kiełkującym wpływie chrześcijaństwa, to nie jest produktem naturalnego rozwoju, lecz raczej rezultatem dziwnego procesu, będącego czemś wyjątkowem w dziejach sztuki.

Gdy runął świat starożytny, stoczony chorobliwymi stosunkami i złamany naporem „barbarzyńskich“ ludów, znalazły się pod jego gruzami resztki minionej i kwitnącej niegdyś kultury, które, niezdolne wprawdzie do dalszego, organicznego rozwoju, miały przecież w sobie na tyle ponęty, by zwrócić na siebie uwagę i, nie będąc niczem więcej, jak błyskotliwem świecidełkiem, posłużyć jednak panującemu



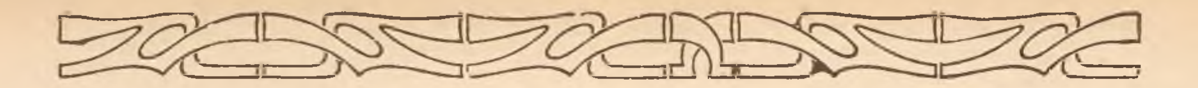
wówczas pokoleniu jako przedmiot eksperymentu. Taką zabawką był właśnie doprowadzony do pełnej samodzielności i lśniący w przepychu swych naturalnych właściwości — *dźwięk*, który starożytna kultura helleńska przekazała kulturze zachodniej. Ton, będący wytworem konsekwentnego rozwoju, wyzwolił się i zdobył samoistność, lecz zatracił przytem związek z organicznemi siłami, którym zawdzięczał życie i dalszą egzystencję: produkt sam żył dalej, natomiast sam proces rozwojowy został przerwany. Na tym stopniu kultury, na którym stały ludy, panujące wówczas w świecie, nie było dla niego żadnego punktu zaczepnego.

W ten sposób rozpadła się więc praktyka muzyczna na dwa zjawiska odrębnej natury. Idąc za naturalną potrzebą, posługiwał się lud dźwiękiem w związku z innymi środkami wyrazu dla uzewnętrznienia pewnych stanów uczuciowych; w dźwięku manifestowała się przytem, jak w starożytności, jego właściwa mu cecha jako środka wyrazu; ton był wśród warunków, stanowiących o jego wyrazie, zdolny do dalszego wewnętrznego rozwoju. Jako wytwór postępowego rozwoju i wyzwolony z pod warunków tego rozwoju, dostał się ton w ręce uczonych, którzy, nie powodowani wewnętrzną koniecznością, lecz idąc torem przekazanych teorji, zaostrzali na nim swoją pomysłowość i swoje zdolności kombinacyjne. Tutaj stawały się znane już naturalne własności tonu czynnikiem miarodajnym; śpiew kościelny, pozostający jeszcze w pewnym związku z dawną muzyką, i pieśń ludowa służyły za przedmiot naśladownictwa. Gdy nie można było wykształcać dalej owego środka, wyrwanego ze związku z potrzebą wyrazu, musiano rzucić się na pole eksperymentu: miejsce twórczego z wewnętrznego popędu zajęło sztuczne kombinowanie.

Nie można przytem przemilczeć faktu, że owe obydwa kierunki, które nazwać można śpiewem ludowym i muzyką artystyczną, mimo swego rozłamu i mimo innych źródeł, z których czerpały swoją żywotność (jeden z właściwej człowiekowi potrzeby wyrażania uczuć, drugi z naturalnych własności tonu), wywierały przecież na siebie wpływ wzajemy. Nawet i kompozytor, który, przestrzegając pewne stałe i zewnętrzne prawidła i normy, tworzył muzykę do języka obcego, sprzecznego poniekąd z zupełnem wyrażeniem jego stanu uczuciowego (język łaciński), nie zatracił przecież poczucia, jakie znaczenie posiada w rzeczywistości życie muzyczne. Wszak w pieśni ludowej miał sposobność do poznania go chociażby w sposób nie odpowiadający jego z góry powziętym wyobrażeniom i jego wyższej skali wymagań. Z drugiej strony znajdowała także pieśń ludowa w muzyce artystycznej przecudnie skrystalizowany ponętny środek, którego zdolność nie mogła pozostać bez wpływu na jej sposób wyrazu.

Dążenie do połączenia tych dwuch kierunków stanowi znamienny rys w dziejowym rozwoju muzyki zachodniej. Interesującą rzeczą jest przytem to, że rozwój muzyki zachodnio-europejskiej potoczył się wprost przeciwnym torem, aniżeli w starożytności. Dźwięk, który zboczył na bezdroża, odszukuje tutaj swoją ojczyznę, tułając się po różnych ścieżkach, to zbliżających się do celu, to oddalających się jeszcze bardziej. Dźwięk, będąc już wydoskonalonym środkiem, odczuwa to w swem zastosowaniu coraz dotkliwiej, że mu brak wewnętrznej siły impulsywnej do dalszego rozwoju i że doskonalić się może tylko wtedy, gdy mu się uda wstąpić znowu w organiczny związek z owemi siłami, którym wogóle zawdzięczał swoje pochodzenie i wydoskonalenie.

Dokonujący się historyczny proces przedstawia dziwny obraz, który możnaby sobie wyobrazić w następujący sposób. Eksperymenty, podejmowane w zakresie *dźwięku* i intencje, by naśladować to, co wyniknęło z artystycznej potrzeby wyrazu i zachowało się w tradycji i pieśniach ludowych, doprowadzają do tego, że ujęto tony w ich kolejnem następstwie i równoczesnem brzmieniu w pewne określone normy akustyczne. Ważną rolę odgrywa przytem należące do eksperymentu i oparte na wynikach teoretycznych tradycji zestawienie różnych i równocześnie brzmiących dźwięków. Próba doprowadziła do pomyślnego wyniku, gdyż możliwe były miłe dla ucha kombinacje tonów równocześnie dźwięczących. Ponieważ temu postępowaniu brakło melodyjnej inwencji, tryskającej z wewnętrznego popędu, dlatego dawało naśladowanie znanych melodyjnych zjawisk materjał do dalszego tworzenia. O ile kombinowanie było w tem głównym celem, tak długo nie rozchodziło się o wymyślenie



czegoś nowego, ile raczej o przetworzenie tego, co już istniało drogą rozmaitych kombinacji. Temu procesowi odpowiadają wynikające stąd produkty. Postępy dźwiękowe, zbliżone do siebie, powstają obok i po sobie w sposób bezładny tak, jak tylko kombinacja mogła złączyć razem, lecz nie ranią zbytnio wymogów ucha, jako organu kontrolującego. Potrzeba prawidłowości stworzyła niebawem pewne normy dla tego rodzaju zestawień. Formy muzyczne starych niderlandczyków, polegające na imitacji, z których rozwinęła się jako ich szczyt forma fugi, charakteryzują tę epokę w dziejach muzyki.

(D. c. n.)

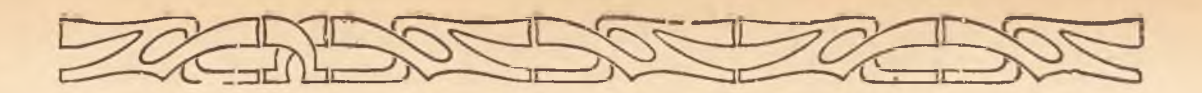
Koncerty w Paryżu w XVIII wieku.[1]

W początkach XVIII wieku, w pewne święta Kościoła katolickiego, jak np. w dzień Oczyszczenia Marji Panny, w Zwiastowanie, od niedzieli palmowej aż do pierwszej niedzieli po Wielkanocy, Wniebowstąpienie, Zielone Świątki, Boże Ciało, Narodzenie Marji Panny, Wszystkich Świętych, Niepokalane Poczęcie N. M. Panny, Wigilję Bożego Narodzenia, w Boże Narodzenie w Paryskiej Wielkiej Operze nie odbywały się żadne przedstawienia. Dopiero w r. 1725 Anna Danican Phillidor, członek słynnej rodziny, otrzymał pozwolenie na urządzanie w wymienione dni koncertów. Phillidor zgodził się płacić za to 10,000 fr. rocznie, oraz zobowiązał się w dni wymienione nie dawać żadnych widowisk operowych i nie dopuścić, aby w czasie zakazanym wykonywane były kompozycje z tekstem francuskim. Warunki te z czasem zostały odmienione. To dało początek t. zw. „Concerts spirituels". Koncerty odbywały się w sali szwajcarskiej w pałacu tuilleryjskim. Pierwszy koncert dano w niedzielę palmową 18 marca 1725 r., a złożył się nań szereg „arji" na skrzypce, kaprys, motety: „Confitebor" i „Cantate Domino" — pióra Lalanda, oraz koncert „Weihnachtsnacht" Correliego. Koncert trwał od 6 do 8-ej popołudniu. Koncertów takich dawano rocznie nie więcej jak 24 i odbywały się aż do r. 1791. Najsławniejsi śpiewacy — jak Farinelli, Raaff, Caffarelli, Apujari, Todi, Mara, — skrzypkowie, oboiści, fagociści i wszelkiego rodzaju instrumentaliści brali udział w tych koncertach w charakterze solistów. Phillidor kierował koncertami do roku 1728. Z chwilą jego ustąpienia programy uległy zmianie, zmieniono również salę koncertową, ale sława koncertów była już prawie ustalona. W roku 1758 chór liczył 48, a orkiestra 39 członków.

O jednym z koncertów tej instytucji artystycznej tak pisze dr Burney („The present State of Music in France and Italy", str. 23—28): Koncert odbywał się w wielkiej sali Louwru. Burneyowi nie podobał się motet Lalanda i oklaskiwał koncert na obój, wykonany przez Besozzi'ego, krewnego słynnych oboistów i fagocistów z Turynu, skrytykował krzyk miss Delcambre, pochwalił skrzypka Travesco. Koncert zakończyło „Beatus vir" — pisze Burney. „Główny tenor miał w tym utworze ustęp solowy, który odśpiewał z takim pośpiechem, jak gdyby w ten sposób chciał uratować sobie życie, zagrożone przez nóż na gardle. Rozbawił mnie bardzo sposób śpiewania pierwszego tenora, za to na twarzach słuchaczy malowało się wyraźne zadowolenie, które u 99 na 100 można było zauważyć, i rozległy się huczne oklaski, na jakie tylko rozentuzjazmowane audytorjum zdobyć się mogło, a wraz z oklaskami dochodziły mnie wyrazy zachwytu, że to było właśnie to, co serca obecnych odczuwały i czego ich dusze pragnęły. C'est superbe! obiegało echo po całej sali. Za to ostatni chór był prawdziwym chórem zemsty. Przeszedł on wszelkie krzyki i hałasy, jakie kiedykolwiek w życiu słyszałem. Myślałem często, że chóry naszych oratorjów są za silne i za głośne, jednak w porównaniu z tymi, co słyszałem, można je nazwać muzyką łagodną, zdolną ukoić do snu i uspokoić bohaterkę tragedji."

---

[1] Tłumaczenie.



Dla tej instytucji napisał był Mozart podczas pobytu w Paryżu w r. 1778 symfonję D-dur.

Powodzenie, jakie miały „Concerts spirituels", pobudziły innych do naśladownictwa. De la Haye, zamożny posiadacz ziemski, który jeszcze w r. 1770 zarządzał cłem tytuniowem, dalej: Rigoley, baron d'Ogey, któremu konie pocztowe i służba pocztowa powierzone były, przyczynili się do powstania w roku 1769 „Concerts des Amateurs". Wieczory tej nowej organizacji artystycznej odbywały się w sali hotelu de Soubise (obecnie archiwum). Dawano ich 12 w czasie od grudnia do marca, i wszystkie były abonamentowe. Za wykonanie symfonji płacono kompozytorowi 5 luidorów. Do współudziału w koncertach angażowano wybitnych wirtuozów, a przy pulpitach, obok dyletantów, zasiadali najlepsi członkowie Opery i pierwszorzędni muzycy. Pomiędzy abonentami koncertów i orkiestrą był jaknajlepszy kontakt, a Gossec chwali pierwszych z okazji ofiarowania organizatorom koncertów swego Requiem i dziękuje im za serdeczność, jaką go otaczali. „Najlepszym bodźcem, jaki może być — słowa Gosseca, — jest zasłużone wyróżnienie. Podnieść duszę artysty, to znaczy przyczyniać się do rozpowszechniania sztuki. Jest to coś, czego nie znają ci, którzy uzurpują sobie tytuł protektora, więcej starając się o to, aby go kupić, aniżeli zasłużyć."

Orkiestra „Concerts des Amateurs" była jednym z największych zespołów Paryża. Składała się z 40 skrzypków, 12 wiolonczelistów, 8 kontrabasistów i zwykłej liczby flecistów, oboistów, klarnecistów, fagocistów, waltornistów, trębaczy; wykonywano symfonje i koncerty i, chociaż organizacja nie miała stałego chóru, wyjątki z oper francuskich i włoskich. Gossec był pierwszym kapelmistrzem. Jego następcą został Saint-Georges. W r. 1781 nastąpiła likwidacja stowarzyszenia.

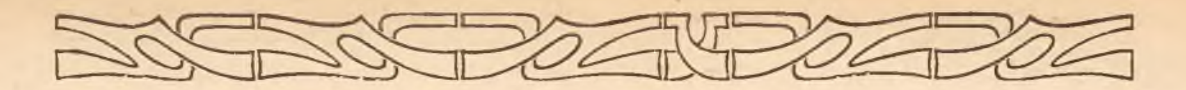
„Concerts des Amateurs" zastąpiły koncerty „de la Loge Olympique", które początkowo miały locum w pałacu królewskim i przyjęły nazwę oraz organizację stowarzyszenia wolnomularskiego. Abonentów przyjmowano tylko po ścisłym egzaminie. Każdy z nich płacił 2 luidory rocznie wpisowego i otrzymywał srebrną lirę na błękitnej podkładce, w którą powinien być przyozdobiony, chcąc wejść na posiedzenie Loży. W r. 1786 instytucja, o której mowa, urządzała koncerty w jednej z sal pałacu tuilleryjskiego. Na koncertach była często obecna królowa, oraz członkowie domu królewskiego; abonenci zjawiali się w szatach odświętnych. Muzycy ubierali się w haftowane stroje z koronkowymi kołnierzami; pióropusz i szpada przy boku dopełniały całości umundurowania. Po zburzeniu 14 lipca 1789 r. Bastylji, koncerty „de la Loge Olympique" zostały w grudniu tego roku zawieszone. W Paryżu rozlegała się wtedy na placach inna muzyka; na ulicach i w cieniu gilotyny inny rozbrzmiewał śpiew...

(Dok. nast.)

Reforma notowania partytur.

Jedną z kwestji donośnej wagi, a dotychczas nie rostrzygniętej, jest sprawa uproszczenia pisania partytury, inaczej mówiąc: uprzystępnienia jej czytania. Kwestja ta zajmuje świat muzyczny od dość dawna; wypowiedziano na ten temat kilka projektów, ale żaden z nich — jak dotychczas — nie przyjął kształtów realnych, nie został wprowadzony w życie. Nie ma również szans urzeczywistnienia projekt, wygłoszony podczas zjazdu muzyków we Lwowie: uważać go można najwyżej za jeden projekt więcej. Najbardziej zasługującym na uwzględnienie tak ze względu na autorytet projektodawcy, jak i na trafność poglądów — choć nie ze wszystkimi można się pogodzić — jest opublikowany przed paru laty projekt Feliksa Weingartnera. Reformy jego — przy dobrych chęciach pp. kompozytorów — usunęłyby w znacznej części trudności, które większość partytur, zwłaszcza nowoczesnych, czynią przystępnemi jedynie dla kapelmistrzów i muzyków wytrawnych. Na czem polegają te trudności i sposób, w jaki je można usunąć, podaje poniższy artykuł Weingartnera.

*
* *

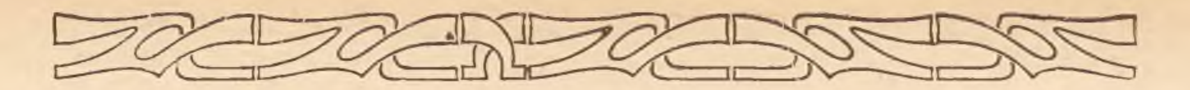


W różnych czasopismach muzycznych wyrażono życzenie, aby w partyturach zachowany był następujący sposób pisania: instrumenty transponujące nie o oktawę, jak np. klarnety, basklarnety, rożek angielski, waltornie, trąbki i t. d., notować tak, jak one rzeczywiście brzmią, dalej: dla wszystkich instrumentów używać tylko kluczy: wiolinowego i basowego, unikając klucza *C*. Wszystko to ma więc na celu uproszczenie czytania partytury, aby nawet laik bez nadzwyczajnych trudności mógł się zapoznać z jej tajemnicami.

Mojem zdaniem trudnością w czytaniu partytury nie jest ani konieczność transponowania kilku wierszy, ani czytanie nut w kluczach, w utworach fortepianowych nie używanych, — trudnością natomiast nazwałbym zdolność śledzenia większej liczby systemów pięciolinjowych jednocześnie, do czego tylko drogą ćwiczeń dojść można. Temu, kto tylko z kompozycjami fortepianowemi miał do czynienia, odczytanie i jednoczesne granie czterech głosów partytury kwartetu smyczkowego stanowić będzie na początek trudność niemałą. A cóż dopiero, gdy zobaczy jeden nad drugim dwadzieścia lub więcej zapisanych systemów pięciolinjowych? Wtedy, bez względu na obce klucze i instrumenty transponujące, stać będzie jak przed księgą, siedmiu pieczęciami opatrzoną. Przy pewnym nakładzie pracy, drogą ćwiczeń i przyzwyczajenia można się oswoić z partyturą, ale czytać partyturę nie znaczy jeszcze, aby ją rozumieć. Do tego niezbędna jest w pierwszym rzędzie znajomość poszczególnych instrumentów, ich skali, indywidualności i charakteru brzmienia, właściwości strony technicznej, różnorakich zdolności wyrazu i wkońcu wzajemnej zamiany. Dopiero wtedy czytający partyturę zrozumie, dlaczego w tym lub innym ustępie kompozytor użył fagotu, a nie waltorni, oboju a nie klarnetu, dlaczego tutaj grają instrumenty smyczkowe, tam znów dęte, dlaczego tu dwa instrumenty lub więcej prowadzone są unisono, tam znów djalogują całe grupy. Wtedy dopiero pozna, że danej myśli muzycznej tylko ten instrument, czy też ta grupa instrumentów mogły nadać pożądany wyraz i że cała architektura dzieła takiego a nie innego sposobu instrumentowania wymagała. Wtedy dopiero nauczy się cenić wartość partytury, nauczy się z niej dużo i będzie mógł wydać sąd o dziele. Tak, drogą starannego kształcenia słuchu i wzroku osiągnięte poczucie orkiestrowe pozwala dopiero na studja nad partyturą, gdyż ten, kto nie zna nawskroś orkiesty, lepiej jeżeli posługiwać się będzie wyciągiem fortepianowym, który mu da wygodniejszy i lepszy obraz, ponieważ w wyciągu tym ujęta jest całość dzieła i ułożona jest na instrument, z którym przynajmniej zadowalająco jest obeznany.

Chętnie wyznaję, że nasze obecnie używane partytury zawierają wiele takich rzeczy, które nawet muzykowi niepotrzebnie utrudniają ich czytanie; dotyczy to resztek przestarzałego sposobu notowania partytur w stosunku do kluczy i transpozycji; zabytki te mogą być usunięte, a nawet usunięte być powinny. Żywo ubolewam więc, że w wspaniałem, wielkiem wydawnictwie dzieł Bacha w partjach wokalnych pozostawiono stare klucze. Odczytywanie dzieł chóralnych, w których sopran pisany jest w kluczu sopranowym, alt w altowym, tenor w tenorowym, wymaga w rzeczy samej szczególniejszej wprawy, i kto z tymi utworami ustawicznie nie obcuje, wskutek wspomnianego sposobu notacji ma pewne przeszkody do przezwyciężenia, zanim się z daną partyturą bachowską oswoi. Coprawda, takie trzy hieroglify jeden nad drugim, często nawet większa ich liczba, wyglądają nadzwyczaj uczenie i opromienione są aureolą wiedzy; niejeden badacz muzyczny — o ile spotka się z powyższemi mojemi słowami — przeczytawszy je, zmieni napewno wyraz twarzy. Ale podobnie jak w interpretacji utworów Bacha przełamane zostały niektóre przeszkody i tą drogą duch wielkiego genjusza przemawia do nas jeszcze donośniej, zwłaszcza w tych razach, im mniej uczenie i pedantycznie dzieła jego są wykonywane, tak samo — mojem zdaniem — należy usunąć z partytur archaizm w postaci trzech specjalnych kluczy i zarówno sopran, jak alt i tenor pisać w sposób powszechnie dziś przyjęty, t. j. w kluczu wiolinowym.

W publikacjach Nowego Stowarzyszenia bachowskiego (Neue Bachgesellschaft), w wyciągach fortepianowych kantat zrobiono już początek i klucz *C* został usunięty, jednak w chórach à capella (pieśni i arje na chór mieszany) zachowano dawniejszy sposób pisania. Nadmieniam tu, że w wydanej u Petersa partyturze „Missa solemnis“ Beethovena trzy wyższe głosy pisane są w kluczu wiolinowym.

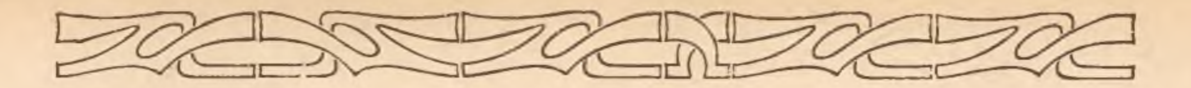


Partytura tego dzieła, w porównaniu z dawniejszemi wydaniami, na ścisłości wcale nie ucierpiała, przeciwnie, zyskała dużo na jasności, co powinno być celem każdego wydawnictwa.

W partyturach wagnerowskich wszystkie partje tenorowe pisane są w kluczu tenorowym, co już jest zupełnie zbyteczne; w partyturze „Lohengrina“ uderza jeszcze ten szczegół, że w chórach głos sopranowy pisany jest wprawdzie w kluczu wiolinowym, za to głos altowy notowany jest w kluczu sopranowym, co właśnie jest powodem niejasności. Następne wydania tej partytury powinny być uprzednio gruntownie przejrzane.

Co się tyczy partji orkiestrowych, to na wstępie zaznaczam, że klucz tenorowy jest zupełnie zbyteczny. W kluczu tym piszą się wysokie dźwięki dla puzonu, wiolonczeli i fagotu, co bardzo łatwo można zastąpić kluczem wiolinowym; tylko wtedy nuty należy czytać tak, jak są napisane, a nie, jak w dawniejszych partyturach, o oktawę niżej. Dla fagotu dotychczas nut w kluczu wiolinowym nie pisano, sądzę jednak, że niema chyba fagocisty, któryby do tego stopnia był muzycznie mało wykształcony, żeby nie umiał czytać nut w kluczu wiolinowym. Napewno wystarczy kilka godzin nauki, aby w rzadkich zresztą wypadkach, gdy chodzi o wysokie nuty, klucz ten można było zastosować. Niema najmniejszej zasady, dla której dotychczasowego sposobu pisania na wiolonczelę lub fagot w kluczu basowym, a gdy tego zajdzie potrzeba w tenorowym, nie można było napisać w kluczu basowym i — zamiast tenorowego — w wiolinowym. Puzon pierwszy i drugi mogą, na wzór puzonu trzeciego, grać wygodnie w dobrze wszystkim puzonistom znanym kluczu basowym. W starych partyturach, kiedy pisano na prawdziwy puzon altowy, podobna modyfikacja, ze względu na wysokie dźwięki, byłaby trudną do urzeczywistnienia. Odkąd jednak puzon altowy ustąpił miejsce puzonowi tenorowemu lub basowemu, zaś głos tenoru pierwszego niema tak wysokich jak dawniej dźwięków, klucz basowy jest najzupełniej wystarczający. Zresztą nie ulega wątpliwości, że znajdą się puzoniści, dla których czytanie nut w kluczu wiolinowym nie będzie sprawiało żadnej trudności. Możnaby nawet, pisząc dla dwuch pierwszych tenorów, posługiwać się — jak wskażę poniżej — kluczem altowym. O ile jestem za zupełnem usunięciem z nowych partytur klucza tenorowego, o tyle przeciwnie głosuję za pozostawieniem, i to za wszelką cenę, klucza altowego; jest on w pierwszym rzędzie niezbędny dla altówek. Skala altówki zaczyna się od *c* (małej oktawy) i dochodzi przeważnie do e^2. Wyższe dźwięki piszą się zazwyczaj w kluczu wiolinowym; chcąc usunąć zupełnie klucz altowy, musielibyśmy dźwięki, które stanowią normalny djapazon instrumentu pisać naprzemian w kluczu basowym i wiolinowym, albo też, pozostając przy jednym kluczu wiolinowym, posiłkować się linjami dodanemi dolnemi, wybierając zaś dla altówki jako stały znak klucz basowy, trzebaby uciekać się do środka pomocniczego w postaci linji dodanych górnych. Proszę wziąć do ręki pierwszą lepszą partyturę i napisać kilkanaście taktów partji altówki w kluczu wiolinowym lub basowym, albo też w obydwuch jednocześnie, a potwierdzi się to, co wyżej powiedziałem. Oprócz tego klucz altowy nawet dla oka w partyturze robi miłe wrażenie ze względu na stanowisko, jakie zajmuje altówka pomiędzy wiolonczelą i skrzypcami. Obraz partytury kwartetu smyczkowego jest tak typowy, że nie da się w nim nic zmienić. Sądzę, że każdy muzyk, który posiada zmysł estetyczny dla partytury, zgodzi się na mój pogląd. Ostrzegam wyraźnie przed wszelką radykalną reformą, która dąży tylko do bezwzględnej zmiany, nie zastanawiając się nad tem, czy ogólnej zmianie nie ulegną także rzeczy dobre i niezbędne. Nie zapominajmy, że są także naprawdę dobre zwyczaje. Każdy nowator powinien działać bardzo ostrożnie i z rozmysłem, o ile chce, aby reforma jego odniosła zwycięstwo.

Na próbę bezmyślnej reformy nie potrzebowałem długo czekać. Podczas pisania niniejszych słów, ukazała się w nakładzie firmy „Trzy Lilje“ w Berlinie schumanowska uwertura do „Manfreda“ w redakcji H. Stephaniego; uwertura powyższa zawierała wszystkie zalety zreformowanej notacji partytury według systemu, nad którym oprócz Stephaniego kilka lat pracowali także: Capellen i Dubitzky. Według tej reformy wszystkie transponujące instrumenty powinny być notowane według jednolitej zasady, przytem usunięte były zupełnie z użycia dwa klucze: altowy i basowy. Nuty dla wszystkich instrumentów powinny być pisane tylko w kluczu wiolinowym,



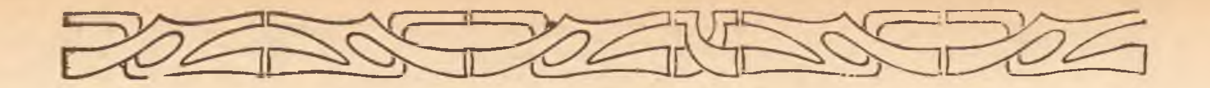
wobec czego umieszczanie znaku tego klucza na początku pięciolinji jest zbyteczne. Słowem partytura pisana jest bez znaków kluczowych. Oktawy oznaczają się specjalnymi, zależnymi od djapazonu danego instrumentu i jego dźwięków, znakami transpozycyjnymi. 8 oznacza oktawę. 16 dwie i 24 trzy oktawy niżej, 8 umieszczona nad linjami znaczy oktawę wyżej od normalnego położenia dźwięków, które znów oznaczone jest 0, jeżeli przedtem notowaną była wyższa lub niższa pozycja.

Wartość, jaką wymienieni panowie przypisywali swojemu wynalazkowi, była bardzo znaczna. W zakończeniu przedmowy do tej „bezkluczowej“ uwertury do „Manfreda“ czytamy: „Oby zreformowana partytura czy to à la Stephani — Capellen, czy też według innych zasad ujęta, przyczyniła się do pobudzenia tęsknoty za wielką sztuką, uniezależniła jej wykonanie i nawiązała ściślejszy stosunek pomiędzy laikami i sztuką.“ Co się tyczy ostatniego życzenia, to zwróciłem już uwagę, że bez odpowiednich uprzednich studjów i ćwiczeń jest rzeczą niemożliwą osiągać jakiekolwiek korzyści nawet z najbardziej uproszczonej partytury. Miejmy nadzieję, iż atmosfera muzyczna oczyści się z czasem do tego stopnia, że wybitne kompozycje nie będą, jak się to obecnie dzieje, lata całe czekały na wykonanie, co przedewszystkiem ma łączność z „tęsknotą za wielką sztuką“. Ale szukać do tego pobudki drogą notowania dźwięków w jednym zamiast w wielu kluczach, drogą usunięcia z partytury transpozycji, jest dużem przecenieniem sprawy. Proponuję, abyśmy nie bujali w przestworzach, lecz całą sprawę trzeźwo obserwowali z blizka i zastanowili się, czy ma praktyczną wartość i jaką.

Narzuca się również pytanie, czy reforma notowania partytury bez względu na to, jaki będzie jej wygląd zewnętrzny, przyniesie pożądane ułatwienie. Dla studjującego zdaje się nie, a to z następujących powodów: przypuśćmy, że wszyscy kompozytorowie i wydawcy dojdą do porozumienia i przyjmą reformę; odtąd wszelkie partytury ukazywać się będą w druku według nowej pisowni. Kto nauczył się czytać partytury według zreformowanej pisowni, temu trudno będzie odcyfrować partytury dawniejsze. Że zaś studjowanie literatury mistrzów muzyki nie może być pominięte, okaże się potrzeba powtórnego wydania wszystkich, według starej pisowni dotychczas ogłoszonych drukiem partytur. Że podobne przedsięwzięcie, jeżeliby nawet uwzględnić tylko wybitniejsze dzieła orkiestrowe i dramatyczne, wymagałoby szeregu lat pracy — nie mówiąc już o wydatkach pieniężnych — o tem nie potrzeba nikomu nadmieniać. A do czasu wydania tych partytur należałoby chyba wstrzymć naukę. Ale muzykowi nie wystarczy nowa, zreformowana publikacja tylko niektórych utworów; poszukiwać będzie dzieł mało lub wcale nieznanych, starać się będzie wydobyć z zapomnienia niejeden skarb, ukryty w oddzielnym tomie, albo w jakim foljale zbiorowego wydawnictwa. Nikt mi chyba nie zaprzeczy, jeżeli powiem, że nikomu, kto tylko poważnie uprawia muzykę, czytanie partytury pisanej na systemie pięciolinjowym nie powinno przedstawiać żadnych trudności. Od obowiązkowej znajomości conajmniej kluczy: sopranowego, altowego i tenorowego, oprócz wiolinowego i basowego, od transponowania z jednej tonacji do drugiej nie uwolni go żadna reforma, nawet w tym wypadku, gdy ta ogólnie zostanie przyjęta. Za to podobna reforma umożliwi niejednemu kompozytorowi z niektórych potrzebnych wiadomości praktycznie nie korzystać więcej, co właśnie zarówno dla niego, jak i dla czytającego partyturę i dla jej wykonawcy ma oznaczać uproszczenie. Uproszczenie takie można nazwać ulepszeniem, o ile nad tem ulepszeniem czuwać będzie tęgi umysł, który usunie z partytury tylko rzeczy naprawdę zbyteczne i pozostawi wszystko to, co ma swoje usprawiedliwienie i strony dodatnie.

Odbieramy na chwilę glos p. Weingartnerowi, który w zbyt obszernych wywodach krytykuje w dalszym ciągu reformę Stephaniego, polegającą przedewszystkiem na usunięciu kluczy z wyjątkiem wiolinowego i na notowaniu w tym ostatnim wszystkich dźwięków skali muzycznej, i zatrzymamy się dłużej nad jego zapatrywaniami na sprawę instrumentów transponujących.

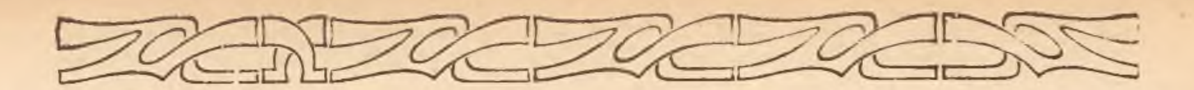
Gruntownego uregulowania pisowni — słowa Weingartnera — wymagają przedewszystkiem waltornie i trąbki. Jak wiadomo, instrumenty te rozporządzały niegdyś bardzo ograniczoną liczbą dźwięków t. zw. naturalnych. Na waltorni przez zatkanie, t. j. mniejsze lub większe zamknięcie ręką dźwięcznika, można jeszcze było osiągnąć kilka tonów, pomiędzy dźwiękami naturalnymi położonych, które jednak tylko



z zachowaniem pewnej ostrożności mogły być używane. Tem się tłumaczy, że dawniejsi mistrze, wespół z Berliozem, który pisał prawie wyłącznie na instrumenty naturalne, z doskonałem zastosowaniem sztucznych tonów (zatkanych), dla waltorni i trąbki notowali zawsze w C, przyczem zwykła uwaga in C, in D, in Es i t. d. oznaczała, czy i jak każdemu strojowi wspólne dźwięki naturalne i ewentualne międzytony, t. j. tony sztuczne (zatkane), powinny być transponowane. Zmiana stroju, którą można osiągnąć przez dosyć subjekcjonalne założenie innego krąglika i podczas wykonywania utworu tylko pod pewnymi warunkami możliwa, mogła mieć miejsce, tylko grającemu na zmianę krąglika trzeba było wyznaczyć odpowiedni czas, oznaczony liczbą pauz. Beethoven w Eroice na zmianę stroju pierwszej waltorni z Es na F wyznacza 41 taktów pauz, a na powrotną zmianę stroju nawet 89 taktów. Zazwyczaj jednak dawniejsi mistrze wyrzekali się zmiany strojów w ciągu wykonywania utworu muzycznego, prawdopodobnie dla uniknięcia połączonych z taką zmianą „niespodzianek", i waltorniom oraz trąbkom podczas wykonywania harmonji, które nie zawierały ani jednego tonu naturalnego, kazali pauzować. Z chwilą wynalezlenia wentylów, kwestja zmiany stroju instrumentu stała się nadzwyczaj uproszczoną i mogła być dokonaną w każdej chwili, w okamgnieniu; nietylko jednocześnie każdy ton w obrębie odpowiedniej skali mógł być wydobyty z jednakową pewnością, ale stało się rzeczą łatwą wykonywanie w dowolnym kierunku i w tempie szybkim gam chromatycznych. W ten sposób, rzecz jasna, różne stroje ze skalą naturalną stały się iluzorycznemi, zaś waltornia i trąbka mogą być bez namysłu zaliczone do szeregu instrumentów ze skalą chromatyczną.

Kompozytorowie prędko zauważyli zalety wentylów i zaczęli dawać waltorniom i trąbkom dźwięki chromatyczne, nie zastanawiając się wcale nad logicznym sposobem ich notowania. Szczególniejsze komplikacje przedstawiają pod tym względem partytury Wagnera. Wagner pisze często waltornie w trzech różnych strojach. Przypomina to Berlioza, który tą drogą chciał osiągnąć możliwie największą liczbę dźwięków otwartych i — jak już zaznaczyłem — pisał przeważnie na instrumenty naturalne. Wagner jednak pisze najczęściej na waltornie wentylowe, a używany przez niego sposób notowania utrudnia nadzwyczaj czytanie partytury, pozatem niema żadnych zalet. W partyturze „Złoto Renu" spotykamy np. akord, rozłożony na 6 waltorni, w ten sposób: dwie pierwsze grają dźwięk oznaczony nad linją trzecią główną, przed którym umieszczono krzyżyk, dwie waltornie w Es grają dźwięk z krzyżykiem, zanotowany na linji drugiej głównej, ostatnia para waltorni in C gra dźwięk gis. Wszystkie dźwięki notowane są w kluczu wiolinowym. Sądzę, że najbardziej biegły w czytaniu partytur musi stracić trochę czasu, zanim dojdzie do przekonania, że w rzeczywistości ma to być akord gis, resp. as-moll. Ponieważ chodzi tu o same dźwięki zatkane i specjalnie Gis na waltorni naturalnej jest tonem przytłumionym (sztucznym), to możnaby sądzić, że życzeniem Wagnera było, aby waltorniści zapomocą wentyli zmieniali odpowiednio strój i żeby wtedy wydobyli tony w ten sposób, jakby mieli do czynienia z waltorniami naturalnemi. Następnie spotykamy ustęp notowany w ten sposób: I-sza waltornia in F, II-ga in E, III i IV in D. Dlaczego Wagner nie użył w tem miejscu waltorni in C? Na czterech naturalnych waltorniach in C frazes, o którym mowa[1]), byłoby oprócz tego jeżeli nie bardzo łatwo, to przynajmniej znacznie łatwiej grać, aniżeli na waltorniach w przepisanych strojach; a jeżeli nawet weźmiemy pod uwagę dźwięki naturalne, to, wykonując ten ustęp na waltorniach in C, mielibyśmy takich dźwięków 10, zaś na waltorniach w podanych strojach tylko 7. Zresztą w utworach Wagnera nie może być więcej mowy o dźwiękach naturalnych. Nie bacząc na to, w innem miejscu stara się znowu pisać w ten sposób, żeby osiągnąć tylko dźwięki naturalne i w tym celu przy każdej nucie zmienia strój waltorni. Odpowiednie miejsca (cytowane w oryginale — *przyp. tłum.)* mamy w partyturze „Złoto Renu". Szczególniejszy jednak, prawie śmiesznie przedstawiający się frazes spotykamy w początku III-go aktu „Lohengrina": 4 waltornie in G nagle, bez najmniejszych pauz, mają zmienić strój w E i grać dalej swoje partje. Widzimy jednak, że pomimo nagłej zmiany stroju Wagner

[1]) Weingartner przytacza go w oryginale. *Przyp. tłum.*



ma na myśli waltornie wentylowe, ponieważ co chwila każe grać tony, które na waltorniach naturalnych są trudne, albo wprost niemożliwe do wydobycia; grając na waltorniach naturalnych, niemożliwą byłaby również nagła zmiana stroju. W przedmowie do „Trystana i Izoldy“ wspomina zresztą jasno, że waltorniści sami mogą zadecydować, czy mają skorzystać z wskazanej zmiany stroju, czy też nie. W rzeczywistości zmiana taka niema nigdy miejsca i w szybkiem tempie jest wprost niemożliwą. Jeżeli na waltorni in Es weźmiemy c^2, na waltorni in F — b^2, a na waltorni w nizkiem B — f^2, to otrzymamy za każdym razem ten sam dźwięk Es!

Na waltorni wentylowej gra jednak muzyk bez względu na pisownię tak, jak mu w danym momencie jest najwygodniej.

Ponieważ Wagner z trąbkami postępuje w podoby sposób, jak i z waltorniami, przeto trudność w odczytywaniu bogatych w treść partytur Wagnera znacznie się potęguje. I pod tym względem pożądane jest bardzo, aby nowe wydania partytur Wagnera poddane były uprzedniej rewizji; chodzi tylko o to, żeby ustanowić zasady, które przy rewizji powinny być miarodajne.

Na wypowiedziane tu spostrzeżenia Wagner sam zdaje się zwrócił już uwagę, gdyż w partyturze „Parsifala“ strój F utrzymany jest w waltorniach i trąbkach dość jednolicie; inne stroje występują tylko sporadycznie i przejściowo. Nowsi kompozytorowie używają obecnie dla waltorni wyłącznie strój F, zaś dla trąbek częściej strój C, aniżeli F, co jest wygodniejsze, ponieważ pisząc dla trąbki in F, trzeba notować wszystko o oktawę niżej, aniżeli brzmią w rzeczywistości, przez co zmuszonym się jest często schodzić daleko w dół poza linje główne; czynią to i z tego powodu, ponieważ trąbka C brzmi tak, jak się pisze, co eo ipso jest łatwiejsze do czytania. Zdolność i biegłość transponowania jest dla grających na instrumentach dętych rzeczą wpojoną i wobec tego zbyteczny jest wzgląd, czy trębacz partję notowaną dla trąbki in C będzie mógł zagrać na trąbce wentylowej z dodaniem krąglika C, F, lub B. Krągliki te używane są przy trąbkach bardzo często, gdy, przeciwnie, waltornia posługuje się prawie wyłącznie krąglikiem F; dla wysokich dźwięków używany bywa czasem mały krąglik B (B alto).

Szczególniejszym zbiegiem okoliczności z czasów instrumentów naturalnych datujący się sposób pisania partji dla waltorni i trąbek bez żadnych znaków przy kluczu, jakkolwiek niczem nieuzasadniony, błąka się dotąd. Waltorniści i trębacze posiadają takie samo wykształcenie muzyczne, jak pozostali członkowie orkiestry, i nie mniejszą od tych ostatnich mają wprawę w czytaniu nut z umieszczonymi przy kluczu znakami przykluczowymi. Wskutek notowania partji waltorni i trąbek bez zaznaczenia tonacji przy kluczu, przy dzisiejszym sposobie komponowania, spotykamy w partjach tych instrumentów rzeczy dziwaczne. Jeżeli np. orkiestra gra w Fis-dur, waltornie in F powinny mieć tonację Cis albo Des dur. Możemy sobie przedstawić, jak wygląda większy frazes muzyczny w tych tonacjach bez umieszczenia znaków chromatycznych przy kluczu napisany, kiedy prawie przy każdej nucie stoi pojedyńczy, albo podwójny znak chromatyczny! W partyturach współczesnych spotykałem często miejsca, które wobec podobnego sposobu pisania zarówno przezemnie, jak i przez grających powoli musiały być odgadywane. Pocóż ten atawizm, który nie ma żadnego sensu, i z muzyki wojskowej napewno już dawno został usunięty?

Proponuję więc kompozytorom, aby dla waltorni i trąbek wentylowych pisali w przyszłości, umieszczając znaki chromatyczne przy kluczu, t. j. z oznaczeniem tonacji, oraz żeby dla tych instrumentów podawany był tylko jeden strój i to strój C, przyczem partje waltorni powinny być pisane w kluczu wiolinowym i o oktawę wyżej. Pp. nakładcom radzę, aby przy nowych wydaniach partytur Wagnera i Liszta, oraz tych dzieł współczesnych, które dokładnie są pisane na instrumenty wentylowe, postąpili również według powyższej zasady. Co się tyczy pozostałych instrumentów transponujących, a więc klarnetów, basklarnetów, rożka angielskiego i t. d., to przeciwko zastosowaniu w partyturze notacji bez transpozycji nie można zaprotestować. Czy, wkońcu, dla klarnetu pisać będziemy obecnie nuty aż pod linją czwartą dodaną dolną, zamiast, jak dawniej, pod trzecią, jest to bez znaczenia. Pytanie, czy zbyt nizkie dźwięki klarnetu, a nawet rożka angielskiego pisać w kluczu basowym, jak to niekiedy czyni Wagner, powinno być poddane dyskusji.



Głosy orkiestrowe instrumentów należy pisać w oryginalnych (właściwych) pozycjach, i dobrze uczyni kompozytor, jeżeli przepisany głos, czy też jego korektę dobrze przejrzy i usunie niepraktyczny sposób pisowni. Weźmy naprzykład taki wypadek: W danym utworze w F-dur, w którym użyty jest klarnet in B, kompozytor robi przejście do Cis-dur. Autor, stosując zręcznie enharmoniczną zamianę, ustęp ten napisze klarnetom w Es-dur, gdy tymczasem kopista użyłby tonacji Dis-dur. Zresztą, chcąc mieć partyturę, w której będą tylko trzy klucze i z której usunięta jest wszelka transpozycja z wyjątkiem transpozycji o oktawę, warto na to poświęcić trochę czasu.

Ucieszyłem się bardzo, przekonawszy się, że dawniejszy mój przeciwnik, p. Capellez, zgadza się z moimi poglądami, zaś Max Schillings postępuje tą samą drogą, co i ja. Rezultatem tego porozumienia była ogłoszona wspólna odezwa, która brzmiała:

„Uważamy za słuszne wszystkie głosy partytury pisać w stroju C (in C) i zachować tylko transpozycję o oktawę, a więc waltornie o 8 wyżej, zaś trąbki, klarnety, basklarnety, rożek angielski notować tak, jak brzmią. Jednakże ze względów praktycznych głosy orkiestrowe trzech ostatnich instrumentów należy pisać w stroju oryginalnym; strój ten klarnety powinny mieć zaznaczony w partyturze.

„Waltornie i trąbki, podobnie jak inne instrumenty, powinny mieć na początku wiersza oznaczoną, zapomocą znaków chromatycznych, tonację.

„Instrumenty, które transponują o oktawę, powinny mieć dodaną przy kluczu liczbę 8. Liczbę tę umieszcza się przy kluczu w górze, jeżeli transpozycja ma być o oktawę wyżej, lub w dole, o ile transpozycja ma wypaść o oktawę niżej.

„Dalej proponujemy, aby w partyturach używane były tylko klucze: wiolinowy, basowy i altowy, zaś klucz tenorowy, jako zbyteczny, usunąć zupełnie: da on się zastąpić kluczem altowym lub wiolinowym.“

Gdyby projekt nasz znalazł ogólną aprobatę, wtedy, mojem zdaniem, usunięłoby zbyteczne utrudnianie czytania partytury.

*
* *

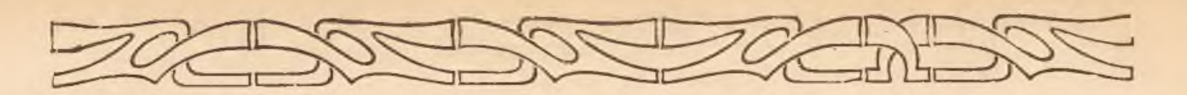
Ostatnie zdania, zdaje się, nie wymagają komentarzy, zaś sama rezolucja Weingartnera et cons. zasługuje na wprowadzenie w czyn.

Koncert muzyki polskiej w Pawłowsku

(pod Petersburgiem).

Dzięki ludziom dobrze myślącym, a w pierwszym rzędzie dzięki redaktorowi „Ruskoj Muzykalnoj Gaziety“, p. M. Findeisenowi, redakcji „Przeglądu Muz.“ udało się zorganizować w Rosji koncert symfoniczny, który miał na celu zapoznać tamtejszy świat muzyczny z dziełami orkiestrowemi naszych młodych twórców. Koncert odbył się w niezbyt daleko od Petersburga oddalonym Pawłowsku, w tamtejszym tak zwanym „Muzykalnom wogzale“ (Dworcu kolejowym). Przedewszystkiem więc słówko o tej instytucji, o której w jednym z numerów „Kurjera Warszaw.“ pisze obszernie korespondent, p. B. „Dworzec kolejowy w Pawłowsku — czytamy — jest to bodaj najstarsza sala koncertowa w Rosji. Gdy w roku 1836 rozpoczęto budowę pierwszej w państwie rosyjskiem kolei, łączącej Petersburg z Carskiem Siołem i Pawłowskiem, budowniczy i pierwszy dyrektor tej kolei, czech, inż. von Gerstner, powziął myśl urządzenia przy dworcu kolejowym w Pawłowsku (końcowa stacja kolei) sali koncertowej i balowej, któraby ściągała publiczność ze stolicy i wpływała tym sposobem na powiększenie dochodu kolei. W d. 30 października 1837 r. wyruszył pierwszy pociąg z Petersburga, a już w 7 miesięcy później otworzono w Pawłowsku „Muzykalnyj wogzał“, mieszczący salę koncertową, balową, bufety i sale bilardowe.

Z początku orkiestry przygrywały przeważnie podczas uczt i do tańca, śpiewali oprócz tego tyrolczycy i „moskiewscy cyganie“. Wkrótce jednak zaczęto urządzać koncerty i sprowadzać na sezon letni orkiestry zagraniczne. Przez kilka lat gościł tu słynny swojego czasu kapelmistrz z Karlsbadu, Józef Lubitzky, który, oprócz



swoich tańców, grywał walce Lannera i „starego Straussa“. Przez 10 lat dyrygowali również znani kapelmistrze taneczni, Jan i Józef Gunglowie. Wreszcie w roku 1856 zjawia się z orkiestrą swoją „młody“ Johann Strauss, „król walców“, a późniejszy autor operetek, zdobywa wstępnym bojem publiczność petersburską i pozostaje jej ulubieńcem aż do ostatnich swoich występów w r. 1872. Zastępują go niekiedy bracia młodsi, Józef i Edward Straussowie, również kompozytorowie walców, polek, galopów i kontredansów. Oczywiście, muzyka taneczna górowała wówczas nad wszelką inną, aczkolwiek Strauss wprowadzał do programów i rzeczy poważniejsze.

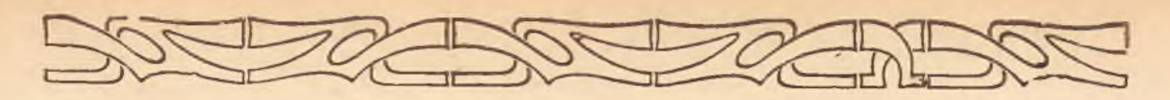
Pierwszy zapoznawał publiczność petersburską z nowemi operami Verdiego, a nawet z trudnym wówczas do zrozumienia Wagnerem. Muzyka rosyjska, a przedewszystkiem utwory Glinki, znajdowały też uwzględnienie. Ale dopiero ze sprowadzeniem orkiestry Bilsego, który i w dziejach muzycznych Warszawy tak dużą odegrał rolę, koncerty przybrały charakter symfoniczny. Gdy pierwsze orkiestry zagraniczne składały się z 18-tu członków i dopiero za Straussa doszły do liczby 42, Bilse miał już pod sobą drużynę, złożoną z 62 doskonałych artystów, czyli prawdziwą orkiestrę symfoniczną. On pierwszy zaczął układać programy poważne, a w jego ślady wstąpili i późniejsi kapelmistrze, z pośród których wymienię znanego u nas Hermana Mansfelda z Frankfurtu, czecha Hlawacza (1882—86) i Laubego (1888—91), muzyków poważnych, którzy pracowali nad wyrobieniem smaku publiczności. A nie przyszło im to łatwo.

Od r. 1892 datuje się nowa era w koncertach pawłowskich: kapelmistrzem zostaje rosjanin Gałkin, wychowaniec konserwatorjum petersburskiego (jako skrzypek, uczeń Auera, Joachima, Saureta i Wieniawskiego); tworzy on orkiestrę z sił miejscowych i wprowadza do repertuaru całą współczesną muzykę rosyjską, której wieczory wtorkowe wyłącznie poświęca, nie zaniedbując jednocześnie muzyki klasycznej i nowożytnej innych narodów. Od tego czasu Dworzec pawłowski można uważać za poważną instytucję muzyczną rosyjską i tak też jest traktowany przez prasę petersburską, która zamieszcza obszerne sprawozdania ze wszystkich ciekawszych koncertów. W koncertach symfonicznych, odbywających się dwa razy na tydzień, biorą często udział najznakomitsi wirtuozi współcześni; przyjeżdżają też na występy gościnne słynni kapelmistrze. Nie zapominano też o kompozytorach i wirtuozach polskich: dyrygowali tu, jak mi mówiono, Żeleński i Münchejmer, grywał Wierzbiłowicz, śpiewał Myszuga, wykonywano dzieła Moniuszki, Noskowskiego, Paderewskiego i in.

W tegorocznym sezonie, 76-ym z rzędu, orkiestra składa się z 85 artystów; stałym dyrygentem (od 3-ch lat) jest p. Asłanow.“

Tyle o samej instytucji. Powracając do koncertu, poświęconego muzyce polskiej i przygotowanego przez kapelmistrza p. Asłanowa, zaznaczamy, że z dzieł orkiestrowych włączono do programu: „Odwieczne pieśni“ Karłowicza, „Anhellego“ Różyckiego i „Pieśń o sokole“ Fitelberga. Koncert powiódł się doskonale, za co należą się wyrazy uznania p. Asłanowowi, który nie szczędził trudu, aby zapoznać się dokładnie z duchem i treścią przeznaczonych do wykonania utworów. Prasa rosyjska, wyrażając zadowolenie z powodu zaznajomienia jej z naszymi młodymi symfonistami, widzi w odtworzonych dziełach wartość niepospolitą, a autorom przyznaje talenty pierwszorzędne. I tak naprz. p. Koptiajew w „Birżewych Wiedomostiach“ pisze, że z wielkiem zajęciem słuchał utworów „Młodej Polski“, jest bowiem przekonany, że tak wszechstronnie uzdolniony naród, jak polacy, musi i na polu muzyki mieć wielką przyszłość przed sobą i zadać kłam tym, którzy twierdzą, że „z Chopinem umarła muzyka polska“. Najwięcej wyrazu — według Koptiajewa — posiadają „Odwieczne pieśni“ Karłowicza, z których za najlepszą uważa „Pieśń o wiekuistej tęsknocie“, za najsłabszą zaś „Pieśń o wszechbycie“. W „Anhellim“ zaznacza krytyk kilka ładnych epizodów, jak „płacz mogił“ i „temat róży“, w „Pieśni o sokole“ — piękną instrumentację.

W „Ruskoj Muzyk. Gaz.“ czytamy: „Największe wrażenie zrobiły „Odwieczne pieśni“ Karłowicza, świadczące o wielkim i oryginalnym talencie młodego, tragiczną śmiercią zmarłego kompozytora. Dziwić się należy, że nasze instytucje koncertowe, goniąc stale za nowościami, bardzo często wątpliwej wartości, przeoczyły twórczość tak wielką i indywidualną, jaką jest właśnie twórczość Karłowicza. Nie mamy na myśli zdolności technicznych Karłowicza, pod tym względem i koledzy jego: Różycki



i Fitelberg zaprezentowali się jak najbardziej korzystnie. W „Odwiecznych pieśniach“ Karłowicza kryje się źródło prawdziwej, głęboko przenikniętej twórczości. Jakżeż cudownie śpiewa Karłowicz o swym smutku, jak poetycznie płacze, tęskniąc za miłością! Pięknie i bardzo interesująco napisany jest „Anhelli“ Różyckiego, może nieco, ze względu na program literacki, za rozciągły. Słabszym od poprzednich utworów, nie bacząc na niezwykłą fakturę, jest „Pieśń o sokole“ Fitelberga, wyposażona w jaskrawe barwy orkiestrowe.“

(D. n.)

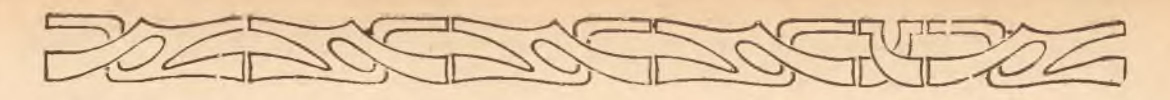
Opera lwowska w Krakowie.

Wcześniej niż innymi laty, bo już pierwszego czerwca, zawitała do nas w gościnę opera i operetka ze Lwowa, witana zawsze z upragnieniem przez liczne rzesze miłośników muzyki, którzy tęsknoty swoje za operą zaspokoić mogą w sezonie gościny lwowskiej. W ten sposób Kraków, pozbawiony stałej sceny operowej, znajduje pożądaną rekompensatę i odpłaca miłym gościom liczną frekwencją i entuzjastycznie-bezkrytycznem przyjęciem. Tego roku, jakby dopełniając obowiązku towarzyskiej kurtuazji, wysłał Kraków do Lwowa swój dramat z dyrektorem Solskim na czele i święcił prawdziwe tryumfy wśród publiczności lwowskiej. Schyłek sezonu, mniej interesujący w porównaniu z początkiem, uprawnia do wysnucia kilku ogólniejszych uwag i skreślenia możliwie zwięzłego obrazu początkowych przedstawień.

Teatr lwowski operuje zespołem liczebnie nie imponującym, lecz karnym i obfitym w wybitne indywidualności. Głosy dźwięczne, chór, mogący sprostać nawet wygórowanym żądaniom, orkiestra znakomicie zgrana, reżyserja sprężysta i pomysłowa — charakteryzują zarówno ensemble operowy, jak i operetkowy i umożliwiają wykonanie bogatego i wszechstronnego repertuaru. Obok oper włoskich, mających stanowczą przewagę w repertuarze (Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Puccini), obok Meyerbeera i Halevy'ego uwzględnił teatr lwowski i dzieła nowsze, a nawet zapoznał nas z kilku niezmiernie ciekawemi dziełami, między innemi z operą Masseneta: „Kuglarz“ (Jongleur de Notre Dame), z Leoncavalla „Zazą“ i komiczną jednoaktówką Wolfa-Ferrariego: „Tajemnica Zuzanny“. Od jednego zarzutu uwolnić nie można dyrekcji, t. j. że zbyt po macoszemu traktuje twórczość naszą: wszak „Halka“, grana stale na niedzielnych popołudniowych przedstawieniach i dwukrotnie wystawiony „Straszny dwór“ nie wyczerpują naszego repertuaru operowego; jest to nadto dotkliwą krzywdą dla kilku współczesnych kompozytorów, którzy przecież mają prawo do głosu na jednej z tak nielicznych scen polskich. Wpajamy w siebie i w drugich to przekonanie, że nie mamy własnej opery i z konieczności zapożyczać się musimy u obcych.

Rosyjską twórczość reprezentował wyłącznie „Oniegin“ Czajkowskiego; czy to nie śmiesznie mało, zwłaszcza, że opera lwowska ma w repertuarze wykonanego w ubiegłym sezonie „Borysa Godunowa“ Mussorgskiego, dzieło, które pozostawiło po sobie niezatarte wrażenie. „Rok wagnerowski“ uczczono wystawieniem „Tannhäusera“ i „Lohengrina“. Z nowości najwyższe zainteresowanie wzbudziły: „Tajemnica Zuzanny“ Wolfa-Ferrariego i „Kuglarz“ Masseneta.

Jeśli idzie o artystyczną wartość tych rzeczy, postawiłbym na pierwszem miejscu jednoaktówkę Ferrariego, mogącą uchodzić za klasyczny wzór komicznej opery dzięki dosadnej charakterystyce dramatycznej, akcji niezmiernie prostej, sprowadzonej do minimum zewnętrznych wydarzeń, a przecież żywej i zajmującej, nadto dzięki muzyce o szlachetnej melodji, wykwintnej harmonji i instrumentacji i jednoczącej styl mozartowski ze wszystkiemi zdobyczami ostatnich czasów. Samo nazwisko Wolfa-Ferrariego stanowi symboliczną spójnię niemiecko-włoskiej muzyki. Tej siły charakterystyki nie posiada już w takim samym stopniu — Massenet. Jego „Kuglarz“, osnuty na tle średniowiecznej legendy, jako problem niezmiernie ciekawy i nadający się do muzycznego opracowania, ma przecież zasadniczą wadę: rozwle-

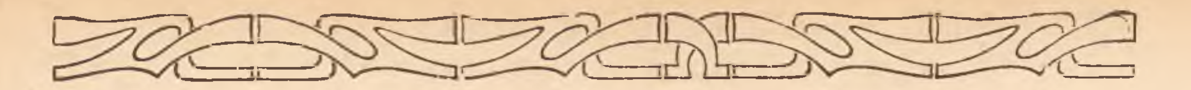


kłość, niweczącą dodatnie wrażenie, jakie słuchacz odnieść musi z niektórych ustępów: Rozbicie akcji na trzy akty, podczas gdy można było ująć ją w bardziej spoistą całość, stwarza nużące dłużyzny, pozbawione niejednokrotnie treści i dramatycznego uzasadnienia. Nadto ogólny ton muzyki jest niejednolity: koloryt średniowiecza, zaznaczony z lekka kilkoma motywami liturgicznymi lub fragmentami kontrapunktycznymi, wypada w rzeczywistości blado wobec wybitnie lirycznej i niezbyt silnej inwencji melodyjnej Masseneta, przekładającego słodkawo-sentymentalne zwroty ponad rys dramatycznej prawdy i zdecydowanej, jasnej charakterystyki. Może nigdzie nie występuje to jaskrawiej na jaw, jak w partji kwestarza, Bonifacego, traktowanego bardzo niejednolicie: początkowo utrzymana jest ta partja w stylu recytacyjno-deklamacyjnym, później wpada w ton miękkiego, rzewnego liryzmu. Rzecz inna, że ów rdzennie massenetowski liryzm stwarza rzeczy prawdziwie piękne, a nawet podniosłe w swej szlachetnej prostocie (legenda o Madonnie i kwiecie szałwi). Wyłącznie ze stanowiska muzycznego budzi zainteresowanie akt II-gi, przedstawiający obraz życia klasztornego; lekcja śpiewu, utrzymana w stylu imitacyjnym, sprzeczka braci zakonnych mają wybitną wartość kontrapunktyczną. Brak roli kobiecej wyznacza tej operze wyjątkowe stanowisko w literaturze dramatyczno-muzycznej.

Trzecią z nowości dla Krakowa była „Zaza“ Leoncavalla, rzecz znacznie słabsza, aniżeli inne jego opery, zwłaszcza „Pajace“; nie ulega wątpliwości, że „Pajace“ były i zostaną jedynym szczęśliwym rzutem dramatycznej twórczości Leoncavalla, który w nich wypowiedział się i wyczerpał do ostatnich włókien swego talentu: zjawisko dość częste zresztą w dziedzinie twórczej.

Resztę repertuaru wypełniły operetki, częścią udatne wznowienia (m. i. Offenbacha „Życie paryskie“), częścią nowości, jak: „Kochany Augustynek“, „Grigri“, „Ewa“ (Lehara) i „Zuzia“, wystawione ze szczególną starannością i z właściwym im stylem. Do powodzenia operetki przyczynia się w pierwszej linji przedstawicielka naczelnych ról, p. *Miłowska,* obdarzona pięknym głosem i władająca nim nader umiejętnie, pełna wdzięku, finezji i powabu. Zespół operowy nie posiada, niestety, wśród śpiewaczek ani jednej wybitniejszej siły; że jednak możliwe było wykonanie tak bogatego repertuaru i to wykonanie stylowe i doskonałe, to zawdzięczać należy gościnnym występom p. *Janiny Korolewicz-Waydowej,* bezsprzecznie pierwszej śpiewaczce polskiej. W odtwórczej sztuce p. Waydowej uderza przedewszystkiem zdumiewająca wszechstronność: czy jako Walentyna w „Hugonotach“, Amelja w „Balu maskowym“, Violetta w „Traviacie“, Leonora w „Trubadurze“, Rachela w „Żydówce“, czy jako Nedda, Santuzza, Zaza, Butterfly, Toska, Tatjana, Elza lub Elżbieta (Wagner!) — zawsze potrafi uderzyć w odrębną strunę dramatyczną i zawsze rolę utrzymać w granicach stylu. Nawet kreacje słabe, niezdolne, wskutek swej bezbarwności i anemji, do trwalszego życia, umie uszlachetnić i owionąć twórczem tchnieniem; tak np. „Zaza“ tylko dzięki artyzmowi p. Waydowej zyskuje warunki żywotne i staje się nawet postacią interesującą. Każdorazowy występ p. Waydowej był źródłem najgłębszych wzruszeń i przeżyć estetycznych. Artystka ma na usługi swoje zadziwiające przepychem i różnolitością środki ekspresyjne: głos imponujący objętością i kunsztem dynamicznych odcieni, soczysty, pełen ciepła; frazę melodyjną, niezmiernie szeroką i szlachetną, odbijającą w sobie najlżejsze odruchy uczucia z bezpośrednią siłą. I właśnie ta bezpośredniość i impulsywność twórcza stanowi jeden z bezcennych skarbów w sztuce p. Waydowej; jest to śpiewaczka wybitnie dramatyczna, zabarwiająca nawet i partje liryczne tym charakterystycznym pierwiastkiem (np. partje Elzy, Tatjany); znamienna pod tym względem jest partja Violetty, której koloraturę traktuje artystka tylko jako moment drugorzędny, a podkreśla w nim jedynie czynnik psychologiczny (kokieteryjny wdzięk). Wrażenie, jakie wywiera fenomenalny organ p. Waydowej, potęguje gra aktorska, mogąca być śmiało wzorem dla niejednej artystki dramatycznej: jest to najszlachetniej pojęty realizm, ożywiony szczerością uczucia i prawdą psychologiczną. Grę wspiera wyrazista i naturalna gestykulacja, tak piękna, że każdy ruch, każde pochylenie głowy godne są plastycznego utrwalenia. Słowem sztuka odtwórcza p. Waydowej ma rysy monumentalne, nosi na sobie piętno dostojeństwa i wielkości.

Miłym epizodem była gościna dwuch tenorów: *Tadeusza Leliwy* i *Stanisława Jastrzębskiego.* P. Leliwę przyjmowano bardzo życzliwie: ja osobiście nie mogę prze-



konać się do jego głosu, w górze tak jasnego, że wpadającego aż w jaskrawy, krzykliwy ton, jakkolwiek uznać muszę nadzwyczajną sztukę śpiewania i techniczne władanie głosem, urągające wszelkim trudnościom; olbrzymią wadę stanowi jednak nieczystość intonacyjna, mająca prawdopodobnie swe źródło w przyczynach słuchowych. Natomiast w p. Jastrzębskim, tenorze opery zagrzebskiej (w Kroacji), powitaliśmy śpiewaka o wyjątkowych zaletach wokalno-dramatycznych; słyszeliśmy go tylko w dwuch partjach (Trubadur, Toska), lecz te dwa występy zapisały się trwale w pamięci słuchaczów.

Wśród śpiewaków ma teatr lwowski kilku wybitnych: do nich należy pierwszy tenor, p. *A. Dobosz,* przepyszny głos liryczny, w niektórych partjach wprost niezastąpiony, wszelako wymagający jeszcze pewnego kierunku, i p. *A. Okoński,* baryton, dla swojej inteligentnej gry i wysokiej kultury scenicznej podpora opery lwowskiej.

W następnym liście zdam sprawę z ostatnich przedstawień.

Dr. Józef W. Reiss.

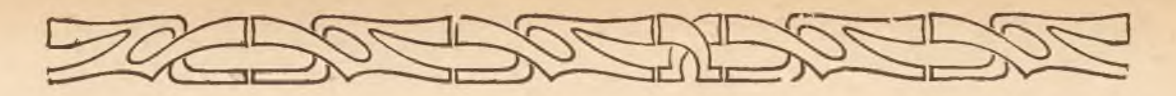
Eugenja Pisarska.

Niekorzystne warunki, panujące u nas w świecie artystycznym, a zwłaszcza niezbyt wielka liczba stałych scen operowych, zmusza niejednokrotnie nasze najlepsze siły do pracy wśród obcych. I artystka, której podobiznę umieszczamy, zdobywać sobie musi uznanie pracą na scenach zagranicznych. P. Eugenja Pisarska z Krakowa, uczennica prof. Horbowskiego i Marsa, stawiała swe pierwsze kroki w karjerze operowej na scenie teatru lwowskiego, poczem przeniosła się na słoweńską scenę w Ossieku (Esseg), gdzie szeregiem wybitnych kreacji w „Mignon“, „Carmen“, „Madame Butterfly“, „Wolnym strzelcu“ i w. in. zyskała pochlebne uznanie fachowej krytyki i była ulubienicą publiczności. Jej wyjątkowe warunki fizyczne, głos sopranowy o niezmiernie miękkiem i ciepłem brzmieniu i technice nieskazitelnej, wybitna muzykalność czynią z tej artystki prawdziwą ozdobę każdej sceny.



Obecnie została p. Pisarska zaangażowana do opery niemieckiej w mieście czeskiem, Gablonz.





Muzyka na prowincji.

W Ostrowie pod Kaliszem, w Wielkiem Księstwie Poznańskiem, w d. 27 i 28 lipca odbył się zjazd kół śpiewackich pierwszego okręgu.

Zjazd ten połączony był z obchodem 25-ej rocznicy założenia Towarzystwa śpiewackiego w Ostrowie.

Związkowemi chórami dyrygował p. T. K. Bartkiewicz z Ostrowa, który jest założycielem tego Towarzystwa. Uroczystość miała przebieg wspaniały. Wziął w niej udział tysiąc śpiewaków, oraz liczny zastęp przedstawicieli inteligiencji i delegatów instytucji społecznych.

Podczas uroczystości p. Barwicki, sekretarz związku kół śpiewackich w Poznaniu, miał odczyt o „Rozwoju związku śpiewackiego od założenia do dziś dnia", p. Łukanowski z Ostrowa mówił o wartości i znaczeniu polskich towarzystw śpiewackich, wreszcie ks. Lisiecki z Poznania o obowiązkach zarządów śpiewackich, jako też o ich stosunku do władz.

Część muzyczna programu wypadła świetnie, każdy poszczególny numer odznaczał się wysokiemi zaletami wykonania.

„Pieśń powitalna" na chór z towarzyszeniem orkiestry przez Maszyńskiego-Bartkiewicza, „Hymn" Nowodworskiego, „Improwizacja" Dembińskiego, dalej utwory Ogurkowskiego, Studzińskiego, Żeleńskiego, Moniuszki, Troszla, Maszyńskiego, wreszcie „Barkarola" Adama Münchejmera, oraz jego „Powitanie słońca" budziły wśród słuchaczów prawdziwy entuzjazm.

Z żałobnej karty.

Dawid Popper, słynny wiolonczelista, zmarł 25 lipca w wieku lat 70. Popper ujrzał światło dzienne w Pradze, tam ukończył konserwatorjum i, mając 20 lat, rozpoczął karjerę wirtuozowską, uwieńczoną niezwykłem powodzeniem. Od r. 1868 do 1873 był pierwszym wiolonczelistą wiedeńskiej nadwornej opery. W roku 1872 zawarł związek małżeński z Zofją Menter, z którą rozwiódł się w r. 1886. Od r. 1873 przebywał kolejno w Londynie, Paryżu, Petersburgu, Wiedniu, Berlinie etc. W ostatnich czasach był profesorem konserwatorjum w Budapeszcie. Dużą popularnością cieszą się również kompozycje wiolonczelowe Poppera.

KRONIKA.

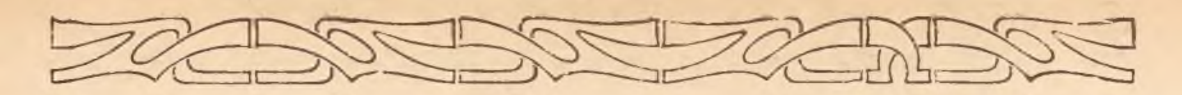
= **Opera warszawska** rozpoczyna sezon 28 b. m. Inauguracyjne przedstawienie wypełni „Halka" z p. Skwarecką w roli tytułowej i p. Geitlerem jako Jontkiem. Nazajutrz wystawiona ma być opera Wagnera „Walkirje" z udziałem p. Skwareckiej (Zyglinda), p. Ogrodzką (Brunhilda), p. Dygasem (Zygmunt), p. Palewiczem (Wotan) i p. Ostrowskim. Walkirjami będą: pp. Mechówna, Tracewska, Piryńska, Frenklówna, Zdanowiczówna, Rogowska, Mroczkowska i Krzyżanowska.

Plan tegorocznego sezonu obejmuje, między innemi, oratorjum Verdiego: „Requiem", które będzie dane w d. 9 października, w setną rocznicę urodzin twórcy „Aidy". Nadto na repertuar w nowej obsadzie i nowem opracowaniu scenicznem wejdzie opera Thomasa: „Mignon" z pp. Lachowską, Mechówną, Zdanowiczówną, Gensardim, Mossoczym i Borkowskim w rolach głównych.

Podczas sezonu na scenie Teatru Wielkiego wystąpią, jako goście: pp. Korolewicz-Waydowa, Cervi Caroli, Bianca Stagno, córka Gemmy Bellincioni, Stracciari (barytonista), Micheli (tenor), Borghese (barytonista) i Baklanow. Bliższe szczegóły o sezonie operowym podamy w przyszłym numerze.

= **Kraków.** W r. b. następujący uczniowie ukończyli konserwatorjum Towarzystwa muzycznego w Krakowie i otzymali odnośne patenty: 1) Z nauki gry na fortepjanie jako przedmiotu głównego wraz z odnośnymi przedmiotami pobocznymi: z klasy prof. Lalewicza, z postępem dobrym: Kamila Grünberg i Bronisława Chrulewiczówna i z postępem b. dobrym: Marja Dunikowska, Rudolfina Ferberówna, Helena Jurkiewiczowa i Gizela Guttmannowa (dyplom). 2) Z nauki gry na organach: z klasy dyr. Wład. Żeleńskiego, z postępem b. dobrym: Szczepan Profic i Szymon Starczyński i z postępem celującym (dyplom): Bolesław Krajewski.

= **Tow. imienia Chopina we Lwowie,** założone w roku 1910 w celu krzewienia muzyki polskiej, a w szczególności utrzymania kultu Fryd. Chopina, w r. 1911 urządziło koncert w sali Filharmonji, ze współudziałem pp.: Korolewicz-Waydowej, Michała Zadory, Adama Dolżyckiego i orkiestry Towarz. muzycznego, a w r. b. dwa odczyty: Leona hr. Ponińskiego i prof. Aleksandra Polińskiego. Fundusze na pomnik Chopina — jak głosi sprawozdanie — wzrosły do kwoty 17,165 koron 83 hal. Nowy wydział przedstawia się następująco: prezesem jest dr Aleksander Mniszek-Tchorznicki, zast. przewodn. Marja Sołtysowa, sekretarzem dr Sew. Jeżowski, skarbnikiem Alfred Plohn, bibljotekarzem Kornelja Parnasowa; członkowie: Helena Ottawowa, Pelagja hr. Skarbkówna, Djonizy Toth, Stanisław Niewiadomski, Stanisław Głowacki, dr Seweryn Berson, dr Zdzisław Jachimecki, Jerzy Lalewicz. Do ko-



misji kontrolującej wybrano pp.: dyr. Mieczysława Sołtysa, Włodzimierza Brylę i Edmunda Waltera.

= **Z muzyki we Lwowie.** W ubiegłym sezonie opera lwowska wystawiła dwie nowości: „Le Jongleur de Notre Dame“ i „Zazę“, które nie miały szczególniejszego kasowego powodzenia i prędko zeszły z afisza. Atrakcją sezonu operowego były występy Janiny Korolewicz-Waydowej. Obok stałych artystek i artystów teatru, występowali gościnnie: Francilla Kaufmann, Marja Labia, Herman Schwarz, Józef Mann i Herman Jadlowker.

W koncertach abonamentowych ajencji M. Türka, poza mistrzem Paderewskim, który po dziesięcioletniej przerwie grał znowu w stolicy Galicji, dali się słyszeć: Urlus, Kubelik, Marteau, Casals, siostry Harrison. Koncerty mistrza Paderewskiego (trzy) stanowiły clou ub. sezonu koncert. we Lwowie. Duże powodzenie miały również koncerty Warszawskiej Orkiestry Filh. pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma — o czem pisaliśmy już w swoim czasie, — oraz dwa koncerty wiedeńskich Tonkünstlerów pod wodzą Nedbala. Programy koncertów dzielnych wiedeńczyków zawierały między innemi uwerturę koncertową Karola Szymanowskiego.

Solistami koncertów Galicyjskiego Towarz. Muz. byli: M. Zadora, Edward Steinberger, Tadeusz Szulc. Z dzieł większych rozmiarów na koncertach Towarzystwa Muz. wykonano po raz pierwszy „Oświecimów“ Karłowicza, Żeleńskiego symfonję a-moll, Z. Jachimeckiego „Fantazję symfoniczną“ (graną również w ub. sezonie w Filharmonji warsz.) i oratorjum „Quo vadis“ Nowowiejskiego.

Z pozostałych wirtuozów, którzy w sezonie ub. koncertowali na estradach lwowskich, wymienić należy: Artura Rubinsteina (3 koncerty), Helenę Morsztynównę, Vilema Kurza, Wacława Kochańskiego, Helenę Ottawową i in.

Kilka wieczorów muzyki kameralnej wypełniły produkcje Brukselskiego kwartetu smyczkowego, kwartetu Szewczyka i kwartetu złożonego z profesorów konserwatorjum.

= **Eugenjusz Ysaye** zapowiedział swój koncert w Wilnie na d. 20 października r. b.

= **Petersburg.** W r. b. obchodzi 30-letni jubileusz pracy kompozytorskiej M. Sokołow, prof. konserwatorjum petersburskiego.

— S. Rachmaninow poważnie zachorował.

— L. Auer ukończył w r. b. 68 rok życia. W r. b. doskonały pedagog obchodzi również cały szereg innych uroczystości: 45-letni jubileusz zawodu nauczycielskiego, 50 lecie pracy na polu muzycznem wogóle i 40-lecie piastowania godności solisty Dworu Cesarskiego.

— Oddział Ces. Tow. Muz. ogłasza na nadchodzący sezon 8 koncertów symfonicznych, 6 kameralnych, oprócz tego 5 wieczorów wypełnią koncerty fortepjanowe Bacha, Beethovena, Chopina, Liszta i Brahmsa. Koncertami symfonicznymi dyrygować będą: Glazunow, Mengelberg i Safonow. Na jednym z koncertów symfon. wykonane będzie „Requiem“ Berlioza.

— Kancelarja Teatrów Cesarskich otrzymała do przejrzenia i ewentualnie do wystawienia nowonapisany balet L. Różyckiego.

= **Pjaniści polscy w Ameryce.** Nadchodzącą zimę spędzą w Ameryce w podróży koncertowej mistrz Paderewski i Józef Hofman.

= **Teatr lwowski w Petersburgu.** Jak czytamy w „Ruskoj Muzykalnoj Gaz.“, trupa p. Hellera ma przybyć w niedalekiej przyszłości nad Newę, gdzie da szereg widowisk operowych, które wypełnią: „Halka“, „Straszny Dwór“ i „Hrabina“ Moniuszki, „Marja“ Statkowskiego, „Manru“ Paderewskiego, „Meduza“ Różyckiego i „Wyrok“ Noskowskiego.

= **Nowy teatr „Na polach Elizejskich“ w Paryżu** ogłasza dane statystyczne, dotyczące zakończonego sezonu wiosennego. Dochód brutto teatru za czas od 2 kwietnia do 26 czerwca wyniósł 1,138,620 franków, z czego, jak świadczą poniższe cyfry, większą połowę dały widowiska trupy rosyjskiej. I tak:

„Benvenuto Cellini“ za 6 widowisk przyniósł dochodu . .	50,842,50
„Freischütz“ 5 wid.	39,543,40
„Lucja z Lammermooru“ 5 wid.	64,260,00
„Cyrulik Sewilski“ 6 wid. . .	73,023,15
„Penelopa“ 10 wid.	103,227,85
Balet rosyjski 17 wid.	476,385,70
„Borys Godunow“ 6 wid.	132,933,70
„Chowańszczyzna“ 6 wid.	80,171,50
Koncerty symfoniczne	118,222,40
Razem	1,138,620,00

= **Ile teatrów ma Europa?** Okazuje się, że najbogatszą w teatry jest Francja, która liczy 596 tego rodzaju przybytków sztuki, drugie miejsce zajmują Włochy, posiadające 544 teatrów; Anglja ma ich 372, Niemcy 364, Austrja 254, Hiszpanja 228; najmniej, bo zaledwie 149 teatrów posiada olbrzymia Rosja.

= **Instytut gimnastyki rytmicznej w Hellerau** w ub. roku szkolnym liczył 340 wychowańców. Instytut ma być przemianowany w Towarzystwo Akcyjne.

= **Nowoodkryte pomniki literatury muzycznej.** Historja muzyki wzbogaciła się w ostatnich czasach w kilka kompozycji wybitnych twórców XVIII w. Przed niedawnym czasem odnaleziono dwa nieznane utwory Józefa Haydna: Symfonję D-dur i operę komiczną „Orlando Palatino“. Oba dzieła: symfonja i opera, pierwsze w całości, drugie fragmentarycznie (uwertura i kilka numerów), wykonane były na koncercie w Baden-Baden. Do koncertu tego włączono również nowoodnalezioną nieznaną serenadę orkiestrową Dittersa von Dittersdorfa.

Interesującą jest wiadomość o odnalezieniu nowej symfonji Brucknera, która ma być jego pierwszem dziełem symfonicznem. W nadchodzącym sezonie zimowym symfonja, o której mowa, ma być wykonana w Wiedniu.

= **Konserwatorjum w Paryżu** wielką nagrodę Rzymu przyznało w r. b. kompozytorce, pannie Lili Boulanger za kantatę na sola, chór i orkiestrę.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 51.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Mokotowska 57—1.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

B eżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Familjer Janina, Elektoralna 51 m. 5.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 42 m. 3. telefon 17-16.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Szczygla 3/5.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Pieńkowska Janina uczennica Sgambattiego Marszałkowska 71.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Procner Marja, Złota 33 m. 21.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Zielna 7 m. 3.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Twardy Bronisława ucz. prof. Jaczynowskiej Nowo Senatorska 8 m. 8.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Piękna 29, tel. 201-81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wclska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 6.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Wierzbowa 9.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Krótka 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Żyrardów.

Procner Marja; lekcje gry fortepjanowej, teorja i harmonja.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Bursa St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

